

O tesouro da igreja de Valverde (Alfândega-da-Fé, Portugal). Relações transfronteiriças no universo da prata

Ana Cristina Sousa

RESUMEN: A igreja de Nossa Senhora da Encarnação de Valverde (Alfândega da Fé, Portugal) conserva um par de galhetas e uma cruz processional de grande valor patrimonial, datadas do último quartel de Quatrocentos. As peças estão marcadas com a punção [O/A] identificada como sendo do prateiro Alonso de Portillo, um dos maiores nomes da ourivesaria gótica de Astorga, apresentando os brasões de armas dos Avellaneda e dos Velasco. Pretende-se refletir, neste estudo, sobre as questões da autoria, encomenda, ligação das peças a Valverde e afinidades tipológicas e iconográficas dos objetos que cruzavam as fronteiras durante o período em estudo.

Palabras clave: gótico, cruz processional, galhetas, Valverde (Alfândega-da-Fé, Portugal).

ABSTRACT: The church of Nossa Senhora da Encarnação de Valverde (Alfândega-da-Fé, Portugal) has on its custody a pair of cruets and a processional cross, both dated from the last quarter of the Fifteen Century, of great heritage value. These objects present the mark [O/A], identified as Alonso de Portillo's mark, a major name of the Astorga gothic silversmiths, and the coat of arms of the Avellaneda and Velasco's families. This study will address the authorship and commission of these objects and intends to clarify how they came to Valverde. It will also consider the iconographic and character affinities with similar works crossing the borders during that period.

Keywords: Silverwork, Gothic, Processional Cross, Cruets, Valverde (Alfândega-da-Fé, Portugal).

INTRODUÇÃO

A igreja de Nossa Senhora da Encarnação de Valverde (Alfândega da Fé) conserva um par de galhetas e uma cruz processional de grande significado, datadas de finais de Quatrocentos. As peças estão marcadas com a punção [O/A] de um prateiro de Astorga, reconhecido como um dos nomes mais prestigiados da ourivesaria gótica deste centro de produção. Na única tampa do par de galhetas que chegou até nós é possível observar, igualmente, as armas da família dos Avellaneda e, no anverso da cruz, no interior dos travessões do braço longitudinal, o brasão dos Velascos na parte superior e o dos Avellaneda, na inferior. Trata-se de duas importantes famílias da aristocracia castelhana muito próximas à monarquia, unidas por laços matrimoniais na segunda metade de Quatrocentos, que perpetuaram os seus nomes nestas alfaias religiosas através dos símbolos heráldicos, prática frequente no decurso deste período. A dificuldade está em compreender como é que este “tesouro” chegou à igreja de Nossa Senhora da Encarnação, questão que merecerá alguma reflexão.

As peças têm sido interpretadas como representativas da prataria *espanhola* dos primórdios de Quinhentos. Mas o problema que se levanta é saber se correspondem, de facto, a modelos atípicos da prataria portuguesa deste período ou de exemplares comuns que se cruzavam entre fronteiras. A escassez de objetos desta natureza que chegaram até nós em muito contribui para estas indefinições. No entanto, as descrições patentes na documentação coetânea, nomeadamente as registadas nos *Cadernos de Visitação* ou nos *Inventários dos Tesouros* das igrejas, permitem-nos estabelecer afinidades formais e iconográficas com o “tesouro” de Valverde e definir tipologias comuns em voga no período tardo-medieval. A cruz e sobretudo as galhetas, pela sua raridade, surgem-nos como revelações materializadas de formas que há muito se perderam e que conheceram uma dispersão geográfica significativa.

No primeiro ponto apresenta-se alguns dados mais significativos acerca de Valverde e da respetiva igreja no decurso dos séculos XV e XVI, segue-se uma reflexão sobre os problemas da autoria, encomendadores e cronologia, conclui-se com a referência e análise das questões de ordem técnica, bem como dos elementos estruturais e iconográficos dos objetos.

1. VALVERDE E A IGREJA DE NOSSA SENHORA DA ENCARNAÇÃO

A freguesia de Valverde pertence atualmente ao concelho de Alfândega-da-Fé, situando-se na parte inferior do respetivo planalto. A toponímia aponta para a fertilidade, em tempos, das suas terras; as condições favoráveis para a cultura da amoreira poderão explicar o seu crescimento na segunda metade do século XV. As Cortes de 1475 e de 1481-82 atestam a importância desta produção em Trás-os-Montes, tendo D. Afonso V estabelecido nesta comarca e na da Beira o monopólio do fabrico da seda. Trás-os-Montes, sobretudo a região de Bragança, manteve essa preponderância ao longo do século XVI e nas centúrias seguintes¹.

A importância da amoreira nestas terras aparece confirmada ainda nos primeiros anos do século XIX, na carta que em 1803 endereçou o então diretor da Real Fabrica das Sedas, Doutor José António de Sá ao governador do Bispado de Bragança, agradecendo *os reiterados esforços com que se apresta para o adiantamento da cultura das Sedas*. O diretor escreve ao Deão com o *Mappa das Amoreiras* que lhe havia sido enviado, louvando os esforços deste em incutir nos visitantes da diocese o incentivo à plantação de amoreiras e os esforços que desenvolviam pelas aldeias tendentes à sua conservação².

No entanto, a decadência e o despovoamento da freguesia parecem claros ao longo do século XVII e XVIII. Segundo o Padre Carvalho da Costa, nos primeiros anos de Setecentos, o pároco era apresentado pelo abade de Alfândega da Fé e a povoação tinha 60 vizinhos³. Cerca de meio século depois, as *Memórias Paroquiais* de 1758 apresentam-na como uma povoação de modesta dimensão, com 50 vizinhos. A igreja matriz era então padroado do reitor de Alfândega da Fé tendo como orago Nossa Senhora da Encarnação. O empobrecimento da freguesia em relação a outras centúrias parece refletir-se nos próprios rendimentos do cura, 8 mil reis em dinheiro “*e dois alqueires de trigo e dois almudes de vinho e oito arráteis de cera branca, meio alqueire de pão de cada fogo o que não chega*

1 A. CASTRO, (1995). “SEDA, Indústria da” in Serrão, J. (dir.). *Dicionário de História de Portugal*. Porto: Livraria Figueirinhas, vol. V, pp. 523-524.

2 F. M. ALVES, (1911-1918). *Memórias Archeologico-Historicas do Districto de Bragança*. Coimbra: Imprensa da Universidade, Tomo IV, p. 576.

3 A. C. da COSTA, (Padre), (1706), *Corografia Portuguesa (...)*. Lisboa: Valentim da Costa Deslandes, tomo I cit in www.monumentos.pt, acedido a 27 Dezembro 2013.

*nem para três meses do ano para sustento do pároco e não tem mais rendimento algum e é necessário o prelado obriga-los a curar as tais igrejas, por que lhe tiraram o pão que elas tinham que eram quarenta e dois alqueires cada uma*⁴.”

A atual igreja é de pequenas dimensões apresentando uma só nave e capela-mor prolongada numa das faces pela sacristia. A fachada é sóbria, com campanário ao centro, de duas ventanas e dois sinos de tamanho diferenciado, o portal retangular encimado por pequeno óculo e pináculos nas extremidades. A esta modesta igreja pertence o conjunto de peças em estudo, uma cruz processional de prata com 89 cm de altura e 41 cm de largo⁵, e o precioso par de galhetas, de grande riqueza tipológica e iconográfica, o único desta datação conhecido até ao momento em Portugal e ao qual não se tem dado a devida atenção. O conjunto encontra-se, atualmente, sob a custódia da Junta de Freguesia de Valverde.

2. QUESTÃO DA AUTORIA

Uma das características que confere particular interesse ao estudo deste conjunto de prata reside no facto de as peças se encontrarem marcadas com uma punção de origem espanhola. Trata-se da marca [O/A] que pode ser observada várias vezes na árvore da cruz e uma vez na única tampa do par de galhetas que sobreviveu. No estudo que desenvolveu sobre estes objetos, Fernando Pires Pereira identificou-a como pertencendo ao prateiro de Astorga Alonso de Portillo, baseando-se na investigação desenvolvida por Luengo Ugidos, na sua tese de doutoramento⁶. De facto, de acordo com este último autor, a partir da segunda metade do século XV torna-se comum os ourives astorganos marcarem os respetivos trabalhos com as suas marcas pessoais. Neste período, assiste-se a um crescimento impar de Astorga como centro de produção de obra de prata, destacando-se nomes como o de Alonso de Portillo e produzindo-se obras góticas *con influencias germánicas y recetas flamencas*⁷.

Alonso de Portillo é considerado o mestre mais representativo da ourivesaria gótica de Astorga, diferenciando-se, pela qualidade técnica da sua obra, dos ourives contemporâneos⁸. No entanto, pouco se sabe da sua biografia, conhecendo-se o seu nome e residência a partir da seguinte inscrição que gravou no canhão da cruz processional de Villar de los Barrios (Bispado de Astorga, León), descoberta por Manuel Gómez-Moreno: “ESTA CRUS FYCO/ALONSO DE PORTY/LLO PLATRO DE ASTORGA/AVE MARIA/GRACIA PLANA/DOMINUS TECUM”, estando a peça igualmente marcada com o punção [PORT:LLO]⁹. De facto, e a partir desta identificação, Gómez Moreno associou naturalmente três punções a este prateiro:

4 J. V. CAPELA [et al.], (2007). *As freguesias do Distrito de Bragança nas memórias paroquiais de 1758: memórias, história e património*. [Braga], p. 310, disponível em <http://repositorium.sdum.uminho.pt/bitstream/1822/11884/1/BRAGAN%2b%C3%A7A%20Livro%20Mem%20Paroq.pdf>, acedido a 6 de Agosto de 2013.

5 Disponível em <http://www.aicaf.pt/index.php/concelho/as-freguesias/valverde>, acedido a 6 de Agosto 2013.

6 F. P. PEREIRA, (1994). *Ourivesaria religiosa. Concelho de Alfândega da Fé*. Câmara Municipal de Alfândega da Fé, p. 29.

7 J. V. LUENGO UGIDOS, J. V. (1987). *La orfebrería de la Diócesis de Astorga em la Provincia de Leon. Del Gótico al Neoclasicismo*. Salamanca: Tesis doctoral, Facultad de Geografía e Historia. Departamento de Historia del Arte e Bellas Artes, Vol. I, pp. 93 e 164.

8 J. V. LUENGO UGIDOS, J. V. (1987). *La orfebrería de la Diócesis de Astorga...*, Vol. I, p. 409.

9 J. RIVERA BLANCO, (2000). “Encrucijadas” in *Las Edades del Hombre* (cat.). Astorga, p. 78 e J. V. LUENGO UGIDOS, J. V. (1987). *La orfebrería de la Diócesis de Astorga...*, Vol. I, p. 409-410.

1- A já referida marca [PORT:LLO], identificada na cruz de Villar de los Barrios, no cálice-copa de prata dourada, procedente de Villanueva de Valdueza e conservado no Museo de los Caminos, em Astorga (Fig. 1) e num cálice do Museo da Catedral daquela cidade;



*Figura 1. Cálice-Copa. Séc. XV. Prata dourada. Museo de los Caminos (Astorga).
Fonte: Cortesia do Museo de los Caminos (Astorga).*

2- A marca [ALO/NSO], inscrita num escudo e com o S invertido presente na Cruz de Villarejo de Órbigo, Bispo de Astorga (León) e na de San Martín de Torres, Bispo de Astorga (León);

3- A marca [O/A], inserida também num escudo, gravada nas cruzes processionais de Celada de la Vega, de Benavides de Órbigo, de San Román el Antigo, de Salas de los Barrios (El Bierzo), na árvore da de Destriana, na de Silván (El Bierzo), todas pertencentes a igrejas da Diocese de Astorga, Província de León, encontrando-se a última cruz exposta no referido Museo de los Caminos¹⁰ (Fig. 2) e ainda na árvore da cruz em estudo, da paróquia de Valverde (Alfândega da Fé), Diocese de Bragança, Portugal (Fig. 3). Esta punção, abundante em cruzes processionais, pode ainda ser observada na peanha e haste da custódia de Villazala (Bispo de Astorga - León¹¹) e na tampa de uma das galhetas da igreja de Valverde, Diocese de Bragança, igualmente em análise (Fig. 4).

10 Queremos deixar aqui um agradecimento muito especial a Merce de Uña, técnica do Museo de Los Caminos, pela preciosa ajuda que deu no desenvolvimento desta pesquisa, disponibilizando fotografias das peças e algumas informações sobre as mesmas.

11 A partir do levantamento realizado por J. V. LUENGO UGIDOS, (1987). *La Orfebrería de la Diócesis de Astorga...*, pp. 409-418.



Figura 2. Cruz processional de Silván. El Bierzo.

Prata na sua cor.

Bispado de Astorga (Léon).

Museo de los Caminos (Astorga).

Medidas: 66x37cm

Fonte: Museo de los Caminos (Astorga).



Figura 3. Cruz processional de Valverde.

Alfândega da Fé.

Prata na sua cor.

Diocese de Bragança (Portugal)

Medidas: 89x41cm

Fonte: Elaboração própria.



Figura 4. Tampa galheta de Valverde.

Alfândega da Fé.

Prata na sua cor.

Diocese de Bragança (Portugal)

Fonte: Elaboração própria.

Pelo número de peças identificadas e inventariadas, é possível compreender o volume de encomendas a este prateiro, destacando-se igualmente o prestígio dos seus encomendadores, entre os quais se encontrava o cabido da catedral de Astorga¹². No entanto, tal como defendeu Luengo Ugidos, e não desmerecendo a opinião de um investigador ilustre como Gómez Moreno, três marcas para o

¹² J. RIVERA BLANCO, J. (2000). “Encrucijadas”..., p. 78.

mesmo ourives quando o normal era apenas uma¹³ e o provável número elevado de ourives com nomes iniciados por A, são factos que fragilizam a ligação das três marcas ao mesmo artista. Luengo Ugidos considera, aliás, que se trata de dois prateiros diferentes, procurando demonstrar através da análise comparativa das características formais, técnicas e tipológicas, as diferenças existentes entre as peças marcadas com o punção [O/A] e as marcas [PORT:LLO] e [ALO/NSO], que considera poderem pertencer ao mesmo autor.

Face ao exposto, no que respeita ao conjunto de Valverde, em análise, é possível confirmar a origem espanhola destas peças e Astorga como o local onde foram produzidas, atendendo à quantidade dos objetos, nomeadamente das cruzes processionais com a mesma marca que se conservam na Diocese de Astorga. No entanto, e à semelhança de Luengo Ugidos, consideramos que a identidade do autor da marca [O/A] está ainda por apurar e que a sua associação a Alonso de Portillo surge, desta forma, como um mero epíteto sustentado pela tradição.

3. ENCOMENDADORES E CRONOLOGIA

Cronologicamente, a atividade de Alonso de Portillo pode ser enquadrada no último quartel de Quatrocentos. O volume e a qualidade da sua obra são de tal ordem que o seu nome se confunde com a origem da afirmação da cidade de Astorga como centro de produção argêntea, no último período do gótico e sobretudo no renascimento. Luengo Ugidos assegura a sua origem hispânica, nomeadamente de Vallodolid, atendendo ao apelido homónimo de uma localidade desta região, às características estilísticas da sua obra, próximas das que se produziram naquele que então era um dos maiores centros de produção artística da Península Ibérica ou, pelo menos, de Castela e Leão¹⁴.

Em termos formais, iconográficos e decorativos, todas as peças associadas a Alonso de Portillo são góticas, enquadrando-se, de facto, no último quartel do século XV, primeiros anos de XVI. Neste sentido, a data de 1568 e a dedicatória de oferta inscritas na cruz processional da igreja de Silván (Bispado de Astorga, Léon), hoje no Museo de los Caminos, merece alguma atenção. No entanto, somos levados a concordar com Fernando Pires Pereira quando afirma, com base no teor da dedicatória, que a cruz foi oferecida em 1568 à igreja, o que não significa que tenha sido executada nesse ano¹⁵. Sabemos que a oferta de bens de família às igrejas sempre foi corrente ao longo da História. Aponte-se, a título de exemplo, a cruz de cristal da rocha que hoje se conserva no Museu de Setúbal/Convento de Jesus, oferecida de *sua capella* pelo Rei D. João II à Confraria da Anunciada, em data posterior à sua execução¹⁶.

As peças de Valverde apresentam, contudo, motivos heráldicos, elementos correntes no período em estudo e que muito contribuem para a datação da obra artística: os Escudos de Armas dos Velasco (Fig. 5) e dos Avellaneda (Fig. 6) na árvore da cruz processional, respetivamente sobre a cabeça e aos pés do Crucifixo e inscritos em quadrifólios pregados às hastes; as Armas dos Avellaneda na única tampa do par de galhetas que chegou até nós (Fig. 7). Importa referir, no entanto, que os brasões dos Avellaneda presentes na cruz e na galheta não são exatamente iguais, tendo sido necessário adaptar o segundo à dimensão da tampa da peça. A análise da documentação coetânea permite-os perceber

13 J. V. LUENGO UGIDOS, (1987). *La Orfebrería de la Diócesis de Astorga...*, p. 407.

14 J. V. LUENGO UGIDOS, (1987). *La Orfebrería de la Diócesis de Astorga...*, pp. 191-194.

15 F. P. PEREIRA, F. P. (1994). *Ourivesaria religiosa. Concelho de Alfândega da Fé*. Câmara Municipal de Alfândega da Fé, p. 30.

16 A. C. C. De SOUSA, (2011). "O tesouro medieval da Santa Casa da Misericórdia de Setúbal – uma herança preservada" in *A Misericórdia de Vila Real e as Misericórdias no Mundo de Expressão Portuguesa*. Porto: CEPES, p.54.

contam-se entre as muitas famílias fidalgas de Castela que possuíam terras em Ledesma e que exploravam a riqueza agrícola e ganadeira da região. Uma outra filha de Pedro Fernández de Velasco e irmã de Catalina –Maria de Velasco y Mendoza– casou, em 1482, com Beltrán de la Cueva (a sua terceira esposa), valido de Henrique IV de Castela, de quem recebeu o Condado de Ledesma, em 1462²⁰. D. Beltrán foi um importante mecenas do convento franciscano de Santa Marina de La Verde, em Aldeadávila (Salamanca), como se pode confirmar pelo portal quatrocentista da respetiva igreja, com arco de volta perfeita ladeado pelo seu brasão de família e o da sua primeira esposa, D. Mencía de Mendoza²¹. Este lugar, habitado desde a Alta Idade Média por eremitas, conheceu um grande crescimento a partir do século XIII associado à lenda de Santa Marina, convertendo-se num importante destino de romagem da região, acumulando inúmeras ofertas dos fiéis provenientes de muitas localidades de Castela mas, também, dos concelhos portugueses de Mogadouro e Freixo de Espada-à-Cinta²². A proximidade de Ledesma com a fronteira portuguesa explica, certamente, um grande fluxo de pessoas e bens durante este período²³.

De acordo com a tradição local, a cruz de Valverde teria sido executada por Frei João Hortelão, natural desta localidade de Alfândega da Fé, que *com bocadinhos de prata que ia guardando na oficina onde trabalhava fez esta formosa cruz*²⁴. Sabemos que a peça não é, de facto, da sua autoria, mas o percurso de vida deste homem, envolto na áurea da santidade, poderá ajudar a compreender como estas três peças chegaram à igreja de Nossa Senhora da Encarnação. Com base na leitura dos cronistas da Ordem, Francisco Manuel Alves estabelece a sua ligação ao convento franciscano de Santa Marina de Ledesma (Salamanca) *onde grangeou esmolas com que mandou edificar a igreja da Anunciada na sua pátria, que é ainda hoje a matriz da freguesia, onde se conserva uma formosa cruz de prata, dádiva sua*²⁵. Homem de *espírito profético*, sempre entregue à oração, penitência e êxtases, faleceu no convento de Salamanca com fama de santidade a 11 de Janeiro de 1499, tal como se pode ler no seu epitáfio: *Aquí jaze el padre de sancta memoria F. João Hortelano, el qual perseveró en esta religión, y casa em sancto exemplo de vida, mas de quarenta años. Fallecio en el año 1499*²⁶. A ser verdade esta informação, Frei João Hortelão, nome que recebeu dos seus irmãos franciscanos pela sua dedicação ao cultivo nas hortas e aos milagres a elas associados, chegou a Santa Marina em finais da década de cinquenta, acompanhando a fase de construção do novo edifício conventual e igreja. Durante este período, este homem de *sancta memoria* conheceu, certamente, muitas das grandes figuras da nobreza da região, incluindo o mecenas do convento, D. Beltrán de la Cueva e respetiva família. O terceiro casamento do conde liga-o diretamente às famílias dos Velasco

20 *Beltrán de la Cueva* disponível em es.wikipedia.org/wiki/Beltrán_de_la_Cueva, acedido a 4 de Janeiro de 2013 e M. DEL PILAR CARCELLER CERVIÑO, (2006). *Realidad y representación de la Nobleza Castellana del siglo XV. El Linaje de la Cueva y la Casa Ducal de Albuquerque*. Madrid: Universidad Complutense de Madrid. Facultad de Geografía e Historia. Departamento de Historia Medieval, p. 156, disponível em <http://biblioteca.ucm.es/tesis/ghi/ucm-t29153.pdf> acedido a 4 de Janeiro de 2014.

21 J. PINILLA GONZÁLEZ, (1978). *El arte en los monasterios y conventos despoblados de la Provincia de Salamanca*. Salamanca: Ediciones Universidad Salamanca, pp. 122. O convento, abandonado em 1834, foi reconstruído em 1960 pela empresa Iberduero que o salvou do seu desaparecimento e procurou preservar a sua traça e elementos originais.

22 *Santa Maria de La Verde (Aldeadávila)* disponível em <http://www.aldeadavila.com/historia/santa-marina-de-la-verde-aldeadavila-salamanca/>, acedido a 4 de Janeiro de 2014.

23 M. del PILAR CARCELLER CERVIÑO, (2006). *Realidad y representación de la Nobleza...*, p. 156, disponível em <http://biblioteca.ucm.es/tesis/ghi/ucm-t29153.pdf> acedido a 4 de Janeiro de 2014.

24 BARROSO DA FONTE (coord.). *Dicionário dos Mais Ilustres Transmontanos e Alto Durienses*, vol. III, disponível em <http://concelhos.dodouro.com/jornal/alfandegadafe.asp>, acedido em 28 de Agosto de 2013.

25 F. M. ALVES, (1931). *Memórias arqueológicas-Históricas do Distrito de Bragança*. Tomo VII. Porto: Tipografia da Empresa Guedes, p. 242.

26 ALVES, F. M. (1931). *Memórias arqueológicas-Históricas do Distrito de Bragança*. Tomo VII. Porto: Tipografia da Empresa Guedes, p. 243, citando o *Agiologio Lusitano* referente ao dia 11 de Janeiro.

e Avellaneda, podendo estes ter oferecido, em algum momento, as três peças por devoção ou graça a Frei João Hortelão. Curiosamente, em 1492, morrem três importantes elementos destas casas que participaram na Guerra de Granada: D. Pedro Fernández de Velasco, pai de Catalina, a 6 de Janeiro, os seus genros, D. Pedro de Zúñiga y Avellaneda a 5 de Outubro, como consequência de ferimentos sofridos em Granada, e D. Beltrán de la Cueva, a 2 de Novembro, marido de D. Maria. D. Catalina de Velasco y Mendoza faleceu quatro anos depois, em 1496²⁷. Estes dados podem explicar a presença destas peças em Valverde, onde se encontrariam já em finais da centúria, e igualmente corroborar a sua execução no último quartel de Quatrocentos.

4. ESTRUTURA, TÉCNICA E ICONOGRAFIA

4.1. CRUZ PROCESSIONAL

A cruz processional da igreja de Nossa Senhora da Encarnação de Valverde (Alfândega da Fé) constitui, em termos formais, iconográficos e decorativos, um bom exemplo das cruzes que circulavam no nosso território e além-fronteiras durante o último quartel de Quatrocentos e o primeiro de Quinhentos. De prata branca, apresenta uma estrutura longitudinal, com braços retos de extremidades flordelisadas de contornos canopiais, extensões quadrilobadas e cruzeiro formado por quadrifólio de contorno contracurvado com motivos repuxados. O perfil da cruz é percorrido por um friso naturalista, obtido por fundição, expondo os cogulhos pronunciados e volumosos característicos do tardo-gótico. A superfície das hastes é toda ela puncionada e consequentemente rugosa. Os campos do anverso decorados com folhas e flores de cardo e os do reverso com motivos igualmente fitomórficos e florais, de desenho mais linear, repuxados e de pendor naturalista, composição assimétrica e relevo acentuado.

O programa iconográfico escolhido para esta peça é afim aos de muitas outras cruzes deste período, presentes nos objetos que chegaram até nós ou referidos na documentação contemporânea, obedecendo à vontade expressa de gostos e encomendas. No anverso, para além dos braços dos Velasco e dos Avellaneda nos travessões do braço longitudinal já referidos²⁸, destaca-se o cruzeiro com o Cristo em Majestade (aureolado, segurando na mão esquerda o globo terrestre rematado com cruz flordelisada e a mão direita erguida em sinal de bênção) rodeado pelo Tetramorfo: São Mateus e São João em cima, São Lucas e São Marcos em baixo, embora o primeiro destes esteja oculto pela auréola do Crucificado. O medalhão do cruzeiro conserva vários vestígios dos esmaltes policromos que originalmente o cobriam na totalidade: azul, verde e vermelho, as cores dominantes nas peças de ourivesaria deste período.

É possível observar, igualmente, vestígios de esmaltes com as mesmas cores nos quadrifólios das hastes horizontais da cruz que representam a Virgem à direita do Crucificado e São João à esquerda, ambos envoltos numa mandorla fitomórfica gravada na prata a buril. Trata-se do tema mais representado no braço transversal das cruzes medievais, a *deesis*, associação iconográfica predominante nas crucificações medievais até finais do século XVI. As duas figuras constituem uma presença habitual nas crucifixões desde os finais do século XIII, representando a Mãe e o discípulo preferido

27 *Pedro de Zúñiga y Avellaneda* disponível em http://es.wikipedia.org/wiki/Pedro_de_Z%C3%BA%BA%3%B1iga_y_Avellaneda acedido a 3 de Setembro de 2013.

28 Os braços substituem, desta forma, outros temas tradicionais das cruzes góticas nestas posições: na superior os temas do pelicano a alimentar as suas crias, anjos turifários, coroa de espinhos, Cristo na Coluna, Deus Pai; na inferior, ressurreição de Adão, Lázaro ou Cristo, Maria Madalena, entre outros.

de Jesus que, em agonia, encomendou um ao outro: *Ao ver Sua mãe e junto dela, o discípulo que Ele amava, Jesus disse a Sua Mãe: “Mulher, eis aí o teu filho”. Depois disse ao discípulo: “Eis aí a tua mãe”* (Jo, 19, 26-27). É o que se poderia chamar, segundo Louis Réau, por analogia com o *Ecce Homo*, o *Ecce Filius* e a *Ecce Mater*²⁹. O recurso aos esmaltes para colorir as superfícies das peças foi corrente na ourivesaria gótica, demonstrando as peças que chegaram até nós e as fontes coetâneas o seu desaparecimento e substituição por outras técnicas decorativas ao longo do século XVI: as referências são frequentes nas *Visitações* do último quartel de Quatrocentos e no primeiro de Quinhentos para deixarem praticamente de existir em meados desta centúria. Louzao Martínez concluiu o mesmo em relação à ourivesaria galega, considerando que o uso de esmaltes deve ter sido muito escasso, tal como o engaste de pedras preciosas, na ourivesaria da Renascença³⁰.



Figura 8. Cruz processional de Valverde (pormenor do crucifixo). Alfândega da Fé. Prata na sua cor. Diocese de Bragança (Portugal) Fonte: Elaboração própria.

Por se tratar da peça original, o crucifixo merece uma atenção particular (Fig. 8). A portabilidade das cruzes, as quedas e o mau arrumo, tornavam este elemento um dos mais frágeis destes objetos que, por vezes, as *Visitações* e *Inventários* indicam encontrar-se quebrados, determinando a sua substituição ou reparação. Assim se explica por que muitos dos crucifixos de cruzes góticas que chegaram até nós não são contemporâneos da árvore. Este crucifixo obedece à tipologia definida por Luengo Ugidos para a ourivesaria de Astorga de finais do século XV e inícios do XVI, sendo atribuído ao

29 L. RÉAU, (1997). *Iconografía del arte Cristiano. Iconografía de la Biblia*. Barcelona: Ediciones del Serbal, Tomo 1, Vol. 2, p. 518 e A. C. C. De SOUSA, (2010). “*Tytolo da prata (...), do arame, estanho e ferro (...), latam cobre e cousas meudas*”... *Objectos litúrgicos em Portugal (1478-1571)*. Porto: Faculdade de Letras do Porto, Tese de Doutoramento, p. 589.

30 F. X. LOUZAO MARTÍNEZ, (2004). *La Platería en la Diócesis de Lugo. Los Arcedianatos de Abeancos, Deza y Dozón*. Tesis doctoral. Universidade de Santiago de Compostela: Faculdade de Xeografía e Historia. Departamento de Historia da Arte, vol. 1, p. 285.

prateiro Alonso de Portillo um tipo particular³¹. A técnica de fundição a partir de um molde, processo utilizado na execução destas peças, explica esta uniformidade estilística. O corpo apresenta um movimento sinuoso, a cabeça está inclinada para a direita e para baixo, os joelhos ligeiramente dobrados e avançados para o espectador, os braços formam um ângulo muito aberto e as mãos fecham-se ligeiramente sobre os cravos. As preocupações anatómicas, visíveis na pintura e escultura do tempo, sobretudo de influência flamenga e alemã, são também visíveis na ourivesaria acentuando-se, no entanto, as deformações resultantes do exacerbar do sofrimento: as costelas muito pronunciadas embora estilizadas, o ventre ligeiramente dilatado, os olhos fechados num rosto expressionista, cabelos longos e ondulados e barba trabalhados com grande sentido plástico, os pés fixos num só cravo, em posição vertical e rodados para dentro. O *perizonium* torna-se mais pequeno, formando uma espécie de faixa horizontal que cobre apenas a anca.

No reverso da cruz observa-se, no quadrifólio central com recortes canopiais, o Cordeiro Crucífero inscrito num círculo e nas hastes da árvore o Tetramorfo (São Lucas, à esquerda, São Marcos, à direita, São João em cima e o Anjo em baixo), representado pelos símbolos zoomórficos, todos alados e a segurar com as garras pronunciadas longas filactérias, num desenho seguro e minucioso que caracteriza a obra de Alonso de Portillo e que se repete noutras cruces da Diocese de Astorga³². Este programa iconográfico expõe, igualmente, reminiscências de esmaltes policromos com as cores já indicadas. A representação dos Evangelistas, testemunhas do ato de Redenção da Humanidade, é o tema mais indicado nas cruces documentadas e o mais frequente nas que subsistiram até aos nossos dias, tema aqui diretamente associado ao *Agnus Dei qui tollis peccata mundi dona nobis pacem* ou *miserere nobis*, como tantas vezes se lê nos cálices e nas patenas do mesmo período.

O pé é composto por cano hexagonal decorado com ligeiros apontamentos fitomórficos e arca da flamejante na parte superior, envolvendo, no seu interior, um outro de cobre, tal como era corrente no tempo, para proteger a prata quando colocada na vara processional. Apresenta uma *bainha* na base, como é referida nas *Visitações*, e colarinho também hexagonal a apoiar a base piramidal que suporte o nó ou a maçã propriamente ditos. Esta expõe igualmente um perfil hexagonal, estando as faces decoradas por folhagem de composição assimétrica de volume acentuado e desenho elaborado e separadas por torçal. O nó, de estrutura piramidal, apresenta a forma de um templete gótico, de planta hexagonal e três andares sobrepostos. Contrafortes escalonados, pináculos com cogulhos elaborados obtidos por fundição, dosséis compostos, janelas rendilhadas e frisos ameados compõem esta estrutura de grande labor técnico e arquitetónico. A peça onde encaixa a árvore da cruz apresenta, também, elementos arquitetónicos, reforçando a sua qualidade.

A riqueza e complexidade deste nó, repleto de elementos arquitetónicos, confirma o triunfo da ourivesaria gótica sobre a própria arquitetura³³, estando os ourives em melhores condições técnicas de aplicar, nas suas micro-arquiteturas, os elementos estruturais ousados, os motivos decorativos orgânicos ou retirados do maravilhoso e do fantástico, as conquistas espaciais através da sobreposição dos corpos, características impossíveis de realizar na arquitetura por condicionantes de ordem económica e sobretudo técnica.

Lécio Leal considera que o modelo estilístico da cruz corresponde a um período de transição do gótico tardio para o renascimento, não o italiano mas o do norte da Europa³⁴ e Luengo Ugidos

31 J. V. LUENGO UGIDOS, (1987). *La Orfebrería de la Diócesis de Astorga...*, pp. 265-269.

32 J. V. LUENGO UGIDOS, (1987). *La Orfebrería de la Diócesis de Astorga...*, p. 276.

33 J. V. LUENGO UGIDOS, (1987). *La Orfebrería de la Diócesis de Astorga...*, pp. 198-199.

34 L. Da C. LEAL; L. P. Da SILVA, (2007). *Matérias da Fé. Guia da Exposição. Alfândega da Fé 24 de Março a 24 de Junho*. Câmara Municipal de Alfândega da Fé, p. 8.

apelida-o também de hispano-flamengo³⁵. Este último autor destaca, em particular, a influência alemã na obra deste ourives com a marca [O/A], bem visível nas características dos motivos fitomórficos, nomeadamente nas folhagens plenas de movimento, *que repiten hasta la saciedad los plateros de la zona* [de Astorga] e nas representações figurativas presentes nos quadrifólios da árvore e nos quadrados do cruzeiro, embora considere de influência flamenga as representações do Tetramorfo e do Crucificado³⁶. Mas a peça continua a ser, sem dúvida, estrutural e iconograficamente gótica.

4.2. GALHETAS

O interesse do tesouro de Valverde é igualmente reforçado pela sobrevivência de um par de galhetas gótico, único conhecido em Portugal e Astorga, o seu centro de produção³⁷, podendo ser acrescentado ao conjunto de peças da autoria do prateiro astorgano com a marca [O/A] e constituindo o único desta categoria, executado por este autor, que chegou aos nossos dias. O uso regular destes objetos, o contacto com líquidos e a mudança de gostos contam-se entre as principais razões para a substituição das galhetas de prata por novos modelos. Por outro lado, e tal como podemos verificar para a realidade portuguesa de finais do século XV e primeira metade do XVI, parte das igrejas e ermidas não possuíam galhetas de prata mas sim de estanho, realidade que tende a ser substituída a partir deste período por novas de prata ou de vidro. Raphael Bluteau descreve-as, nos primórdios de Setecentos, como pequenos vasos *de vidro ou metal, com que se dá o vinho e a água para o sacrifício da missa*³⁸. Tal como as de Valverde, uma parte significativa das galhetas de prata apresentavam a sua cor, podendo algumas ser douradas ou douradas em partes.

A necessidade de se distinguir as duas peças, quando executadas com materiais opacos, esteve presente desde cedo: um inventário italiano de 1311 refere duas galhetas decoradas com pedras preciosas diferenciadas, a pérola indicando a água, a granada o vinho³⁹ e, nos *Inventários e Visitações* portugueses encontramos referências à diferenciação das peças pela cor dos esmaltes. Mas a partir do século XIII passou a ser frequente diferenciar as duas peças através da colocação das iniciais A e V em local visível para que o oficiante pudesse identificar de imediato os respetivos conteúdos⁴⁰, dado igualmente demonstrado pela documentação coetânea. O exemplar de Valverde não apresenta estes *signaes*. Mas, tal como sugeriu Lécio Leal, é possível que os brasões dos Velasco e dos Avellaneda, este último a sobreviver na única tampa que chegou até nós, fossem usados para distinguir as duas peças⁴¹. A colocação de brasões de família nos objetos doados às igrejas torna-se comum, tal como já referimos, ao longo do século XV e XVI, perpetuando a memória dos beneméritos nos espaços sagrados. Vassalo e Silva chamou a atenção para o número considerável de peças de prata que che-

35 J. V. LUENGO UGIDOS, (1987). *La Orfebreria de la Diocesis de Astorga...*, p. 281.

36 J. V. LUENGO UGIDOS, (1987). *La Orfebreria de la Diocesis de Astorga...*, pp. 195 e 197.

37 No levantamento que efetuou na Diocese de Astorga Luengo Ugidos não inventariou nenhum par de galhetas de estilo gótico. J. V. LUENGO UGIDOS, (1987). *La Orfebreria de la Diocesis de Astorga...*, p. 174.

38 R. BLUTEAU, (1712). *Vocabulario portuguez e latino, aulico, anatomico, architectonico, bellico, botanico, brasilico, comico, critico, chimico, dogmatico, dialectico, dendrologico, ecclesiastico, etymologico, economico, florifero, forense, fructifero... autorizado com exemplos dos melhores escritores portuguezes, e latinis*. Coimbra: Collegio das Artes da Companhia de Jesus, Vol. IV, p. 16-17, disponível em www.brasiliana.usp.br.

39 B. MONTEVECHI; S. V. ROCCA, (1988). *Suppellattile ecclesiastica. Dizionari terminologici*. Firenze: Istituto Centrale per il Catalogo e la documentazione., p 138.

40 J. A. FALCÃO (dir. de), (2000). *Entre o Céu e a Terra. Arte Sacra da Diocese de Beja*. Beja: Departamento do Património Histórico e Artístico da Diocese de Beja, Vol. 3, p. 119.

41 L. da C. LEAL; L. P. da SILVA, (2007). *Matérias da Fé. Guia da Exposição. Alfândega da Fé 24 de Março a 24 de Junho*. Câmara Municipal de Alfândega da Fé, p. 3.

garam até nós com referência aos seus doadores, quer através de legendas quer através de brasões de armas⁴².

Em termos formais, o par de galhetas de Valverde materializa uma tipologia em voga nos finais de Quatrocentos e primeiro quartel de Quinhentos, patente nas fontes documentais (Fig. 9). A base é *seistavada*, ou seja, constituída por seis lóbulos concêntricos. O corpo, bojudo na parte inferior e estreitando para o gargalo, patenteia uma estrutura periforme da qual se destacam o bico e asa em lados opostos. A superfície é formada por gomos relevados preenchidos com decoração vegetalista. O bocal, bem pronunciado, repete uma solução comum que encontramos em galhetas e gomis quinhentistas: a sua estrutura confunde-se com o corpo de uma serpente de grossas escamas que acompanha quase todo o corpo do vaso, de boca bem aberta na extremidade por onde saem os líquidos, à semelhança das gárgulas que se distribuía pelas cornijas das catedrais. Fernando Pires Pereira interpretou-a, neste contexto, como símbolo do pecado original redimido pelo Sacramento da Eucaristia⁴³. Ao entregar-se voluntariamente à morte, Cristo venceu o pecado e por isso a iconografia medieval representou a serpente morta aos pés da cruz⁴⁴. Pela sua capacidade de regeneração, a serpente é também um símbolo da imortalidade. E quem comer do pão e beber do vinho consagrados, tem a vida eterna e Cristo ressuscitá-lo-á no último dia (Jo, 6, 53-59). Mas este motivo pode representar simplesmente um animal terrífico, de carácter apotropaico, lembrança das criaturas híbridas e fantásticas do imaginário gótico, o mundo dos *bestiaes* tão característico da ourivesaria daquele período. Os objetos fecham com tampa unida ao corpo através de charneira, tendo apenas uma delas sobrevivido. Esta apresenta no seu interior, a punção [O/A]⁴⁵; trata-se de um dos elementos mais frágeis neste tipo de objetos, sendo comum nas *Visitações* a ocorrência de determinações visando a sua reparação.



Figura 9. Par de galhetas de Valverde. Alfândega da Fé. Prata na sua cor. Diocese de Bragança (Portugal) Fonte: Elaboração própria.

42 N. V. e SILVA, (1995). “A ourivesaria como “micro-arquitectura” in *História da Arte em Portugal* (dir. Paulo Pereira), vol. II. “Do “Modo” Gótico ao Maneirismo”. S/l: Círculo de Leitores, p. 94.

43 F. P. PEREIRA (1994). *Ourivesaria religiosa. Concelho de Alfândega da Fé*. Câmara Municipal de Alfândega da Fé, p. 34.

44 E. URECH, (1972). *Dictionnaire des symboles chrétiens*. S/l: Delachaux et Niestlé, p. 168.

45 J. V. LUENGO UGIDOS, (1987). *La Orfebrería de la Diócesis de Astorga...*, vol. I. p. 409.

Objetos e documentação ajudam a definir a tipologia gótica das galhetas: peças de dimensões reduzidas, não ultrapassando os 20 cm de altura, compostas por uma base sextavada ou oitavada, corpo bojudo e gargalo apertado, asa, bico e tampa presa no lado da asa, com um sistema de abertura de tipo charneira. As galhetas acompanhavam, deste modo, a estrutura dos cálices, custódias e copas góticos.

5. CONCLUSÃO

O estudo destas três peças góticas que pertencem à igreja de Nossa Senhora da Encarnação de Valverde, concelho de Alfândega da Fé, confirma os naturais contactos desta região transmontana com as zonas limítrofes de Leão e Castela, bem como os *sinais de recepção dos modelos produzidos nos grandes centros*, integrando-se na realidade artística nacional do tempo⁴⁶. A facilidade de deslocação dos objetos de metal facilitava a introdução dos novos gostos, mesmos nas paróquias mais recônditas do interior.

As peças foram executadas em Astorga, centro de produção argêntea em expansão no último quartel do século XV e primeiro do XVI, por um prateiro que marcava o seu trabalho com a punção [O/A] mas cuja associação ao ourives gótico de Astorga, Alonso de Portillo, está por confirmar. A análise comparativa e estilística dos objetos parece remeter, de facto, para dois artistas diferenciados, tal como procurou demonstrar o investigador Luengo Ugidos. Da autoria ou não de Alonso de Portillo, a cruz e o par de galhetas revelam uma grande qualidade técnica, plástica e iconográfica que distinguem sem dúvida o seu autor e o seu centro de produção. O conjunto revela igualmente claras influências da arte alemã e flamenga que então circulava por toda a Península Ibérica e, quando comparado com as descrições da documentação coetânea, nomeadamente dos *Inventários* e *Visitações*, denota a existência de modelos comuns da prataria hispânica no período tardo-medieval que transpunham naturalmente as fronteiras políticas. O par de galhetas destaca-se ainda por serem raros os exemplares góticos desta tipologia que chegaram até nós e por se tratar do único que se conhece com a marca do prateiro [O/A], alargando assim o número e variedade de objetos executados na oficina deste artista.

Desconhece-se o modo como o “tesouro” de Valverde chegou a esta paróquia. Mas este estudo atesta, também, a importância da heráldica para o conhecimento da história da arte e da ourivesaria em particular. Os brasões dos Avellaneda e dos Velasco, incluídos nos objetos, apontam para uma cronologia coerente com o último quartel do século XV e corroboram uma eventual ligação à figura lendária e mística de Frei João Hortelão. Frade franciscano, Avellanedas, Velascos e Beltrán de la Cueva cruzaram-se, muito provavelmente, no convento de Santa Marina de Ledesma no último quartel de Quatrocentos.

Mas qualquer que tenha sido a forma como as peças chegaram a Valverde, o importante é percebermos que esta cruz e galhetas caracterizam não só a ourivesaria “espanhola” do princípio do século XVI, como defendeu Fernando Pires Pereira, mas também a realidade portuguesa que claramente emerge das descrições contidas nos *Cadernos de Visitação*, materializando desta forma a descrição de peças perdidas há muito, sacrificadas pelo desgaste provocado pelo uso ou pelas mudanças de gosto. O seu estudo coloca igualmente em causa o discurso sobre as periferias e obriga-nos a olhar para o território não como o vemos hoje mas sim como seria ao tempo da produção dos objetos. E, neste sentido, o Douro Internacional e as fronteiras que separavam Portugal das terras de Leão e Castela conheceram uma mobilidade de pessoas e bens que ajudam a explicar a qualidade deste “tesouro”.

46 L. M. C. ROSAS, (2003). “Arquitectura Religiosa tardo-medieval e pintura mural: relações litúrgicas e espaciais” in *Revista da Faculdade de Letras, “Ciências e Técnicas do Património”*. Porto, I Série, Vol. II, p. 421.